

Chapitre 7 - Encore le plomb

Manuel Sesma

Voir p. 246 la bibliographie spécifique à ce chapitre.

Après la Seconde Guerre mondiale, le milieu professionnel de l'imprimé va être complètement bouleversé. D'abord parce que bien des imprimeries et la plupart des fonderies de caractères européennes ont subi la vague de destruction de la guerre. Il faut alors tout reconstruire et fournir à nouveau tous les ateliers en matériaux nécessaires. En même temps, sans être aperçue et seulement connue des quelques personnes directement impliquées, une nouvelle technologie va secouer la typographie traditionnelle, immuable et vieille de presque cinq siècles. Il s'agit de la photocomposition, en plein développement depuis quelques années.

Le panorama typographique après la Seconde Guerre mondiale n'était pas le même partout, bien évidemment. Cependant, les fonderies américaines et européennes avaient marqué les lignes à suivre pendant les décennies précédentes. On pensait d'ailleurs que rien ne changerait et que les ventes de caractères répondraient à une énorme demande en raison de la vague de destruction de la guerre.

Ce qui s'est passé en France, même s'il s'agit d'un cas tout particulier, est un très bon exemple de tout ce qui a eu lieu à l'époque à l'échelle mondiale.

La création typographique va souffrir en règle générale d'une sorte de schizophrénie, oscillant entre la recreation des caractères classiques et la recherche de nouveautés pour rompre avec le passé, en passant par l'exhumation des modèles connus d'entre-deux-guerres, et la récupération des caractères dont la création stagne à cause du conflit. Tout cela dans un contexte de changement technologique qui amène à une première dématérialisation des caractères, pour un métier qui n'a pas encore digéré complètement l'avènement de la composition mécanique et face à un marché de concurrence internationale où il faut se faire une place en mettant parfois en valeur des identités nationales reconstruites.

Sur ce point, les tendances principalement traditionalistes vont profiter de l'ambiance généralement conservatrice de la profession pour se réclamer de l'histoire de la typographie occidentale en tant que légataire de sa culture millénaire de sources latines. Les typographes percevaient la photocomposition comme une menace, mais pas trop proche, car ils comptaient sur le livre comme un terrain refuge de la typographie de qualité – en plomb donc –, face à la lecture de consommation rapide des journaux et la publicité, qui n'étaient pas soumis aux mêmes exigences des lecteurs.

Pendant la décennie 1950, des positions parfois contradictoires et s'affrontant souvent les unes aux autres vont essayer de trouver leur place dans un tout nouveau marché pour tenter en même temps de redéfinir la discipline, tout spécialement en France. Sur ce créneau précaire et sans futur apparent vont cependant se développer quelques-uns des caractères les plus intéressants et influents du xx^e siècle, sans tenir compte de la nouvelle technologie.

Fernand Baudin affirmait que cette époque pourrait paraître un « âge d'or du caractère de fonderie, alors que c'en était le chant du cygne » [69, p. 357] car les nouveautés pour la publicité et les travaux de ville représentaient un volume de ventes de caractères assez considérable, ce qui encourageait quelques fonderies à prendre des risques créatifs sans prendre conscience que le marché fondé sur le plomb menait à la faillite.

En France, comme partout d'ailleurs, les fondeurs devaient répondre aux demandes des imprimeurs. Ceux-ci constituaient un collectif assez conservateur qui voyait toute

innovation technique avec réticence et qui était même fier de maintenir une tradition professionnelle qui s'avérait parfois obsolète et ankylosée [153, p. 37] et [105, p. 60]. D'ailleurs, les nouveaux modèles – non seulement de caractères mais aussi typographiques – qui arrivaient de Suisse particulièrement, ne faisaient que mettre en évidence ce décalage. Ce besoin de définition identitaire de la typographie française se vit aussi renforcé par l'invasion des caractères néo-historiques vendus avec les machines de composition mécanique. Comme dirait René Ponot, la France s'était peu à peu habituée «à se lire dans des typographies ne reflétant plus son identité» [341, p. 27].

En ce qui concerne les nouvelles possibilités créatives des procédés photographiques face aux restrictions du plomb, le défi consistait alors à augmenter la qualité du dessin des caractères en plomb et à offrir des solutions plus créatives, en dehors des standards traditionnels. La photocomposition ne concurrence pas vraiment le plomb quant à la qualité de la reproduction – au moins jusqu'aux années soixante –, du dessin et du respect des normes typographiques traditionnelles. On se bat alors pour faire reconnaître la typographie non seulement comme un métier mais aussi comme un art à part entière.

Les professionnels de l'imprimé associaient typographie (la composition manuelle, bien entendu) à l'humanisme, raison pour laquelle ils pensaient que le renouvellement technologique ne les regardait pas, car la bonne typographie resterait toujours associée au livre imprimé de qualité. Pour la composition de textes de lecture, les nouveautés devaient donc être vraiment différentes des classiques pour avoir au moins une chance de concurrencer les néo-historiques pour la composition mécanique. Même pour les nouveautés, on défendait la tradition, et les critères pour qualifier leur qualité se basaient sur les proportions et les fondamentaux des classiques.

Les réactions conservatrices contre les linéales étrangères – considérées comme géométriques, trop rigides et froides –, vont alors se réfugier notamment dans les scripts et les caractères dont le dessin et l'action de la main reflétaient – d'après les traditionalistes – un humanisme plus en accord avec l'esprit de la typographie latine. Cette renaissance de la conception traditionnelle du caractère, dont le dessin est réalisé par la main et éloigné de la règle et du compas, va se manifester en France dans un mouvement doctrinal très particulier, soutenant et encourageant la typographie française et latine par extension.



Fig. 327. Les Rencontres de Lure constituaient l'une des pièces fondamentales de la Graphie Latine, où Vox accueillait la communauté des Compagnons. (*Caractère Noël* 1954)

Chapitre 7 - Encore le plomb



Fig. 328. « Pour une graphie latine », de Maximilien Vox, et « Latinité », d'Enric Crous-Vidal ; les deux textes séminaux de la Graphie Latine, tous les deux publiés dans *Caractère*, premier cahier, janvier-février 1950.

La Graphie Latine

La Graphie Latine est née comme une idée qui est devenue tout de suite une doctrine, et, malgré ses promoteurs, un mouvement. Le contexte, c'était la typographie française d'après-guerre, avec l'avancée de la typographie moderne suisse – arborant les linéales – et la photocomposition qui commençait à s'avérer comme la nouvelle technologie permettant l'usage de l'offset. Cette situation ne différait pas trop de celle des autres pays, et pourtant en France va se produire une conjonction d'éléments comprenant tous ceux qu'on vient de signaler, catalysés très particulièrement par Maximilien Vox et ses Compagnons (fig. 327).

Maximilien Vox – qui avait travaillé comme dessinateur, xylographe, typographe, éditeur et dans bien d'autres métiers – avait perçu dès les années trente que la typographie était en train de changer de direction alors qu'il dirigeait la publication *Divertissements typographiques* de Deberny & Peignot et collaborait à la revue *Arts et métiers graphiques*. Après la Seconde Guerre mondiale et face au nouveau contexte international, il pense que la typographie française doit retrouver son prestige et revenir au premier rang de la typographie mondiale. Dans ce but, il profite de son poste de directeur de *Caractère* – le bulletin de l'ensemble des syndicats et patrons de l'imprimerie de France – pour publier son manifeste « Pour une Graphie Latine » [346] et toute une série de textes (fig. 328). Il accueille en même temps le graphiste catalan Enric Crous-Vidal, artiste d'avant-garde dans son Lleida natal, ancien capitaine de l'armée républicaine espagnole exilé en France et graphiste dans la prestigieuse imprimerie Draeger à Paris.



Fig. 329. *Richesse de la Graphie Latine*, d'Enric Crous-Vidal (1950) ; page de couverture et pages intérieures, le tout écrit, dessiné et mis en page par l'auteur. (Cahiers d'Estienne n° 17, 1951.)

De l'aveu de son mentor, Crous est avec Vox l'autre théoricien de la Graphie Latine de la première heure ; leurs textes et manifestes vont se succéder de 1950 jusqu'à 1956 (fig. 329).

Tous les deux pensaient que l'alphabet latin était le système d'écriture le plus parfait, épuré par deux millénaires d'histoire dont le zénith avait déjà été atteint dans l'Antiquité. En outre, ils étaient radicalement contre les caractères construits à la règle et au compas – les linéales géométriques modernes – qu'ils considéraient froides, trop mécaniques et pas du tout adéquates à l'esprit latin. À leur avis, la lettre devait être une expression artistique, dessinée par le geste de la main et de tout le corps [346].

Pourtant, Crous présentait sa conception de la latinité comme une identité locale à partir d'un esprit méditerranéen spécifiquement latin, centrée sur des expressions dynamiques et coloristes utilisables concrètement en graphisme. Par contre, la conception voxienne de la Graphie Latine était universaliste et française, dans l'esprit du siècle des Lumières, promouvant l'expansion de l'alphabet latin comme le seul système typographique.

En ce sens-là, la typographie était un domaine intellectuel, car on considérait que c'était une discipline artistique et le véhicule naturel de la pensée. De plus, *latinité* voulait dire pour Vox *universalité*, fondamentalement parce qu'il défendait que la culture latine était la base de toute la culture occidentale, grâce au rôle que jouait l'alphabet latin dans la diffusion des idées. La latinité était pour lui « une façon de concevoir la civilisation » [346].

La typographie et le graphisme français ne devaient pourtant pas se soumettre aux dictées importées d'ailleurs, car ils devaient construire leur propre doctrine sur la base de la sensibilité et du dessin face à la froideur et à la géométrie des propositions modernes. Le champ de bataille principal de cette idée était la récupération de l'esprit des anciennes latines du XIX^e siècle face aux linéales étrangères. De telle façon que le point de départ ne pouvait être que l'héritage des inscriptions lapidaires romaines de l'Antiquité, car on les considérait comme le point d'orgue de la lettre latine.

Chapitre 7 - Encore le plomb

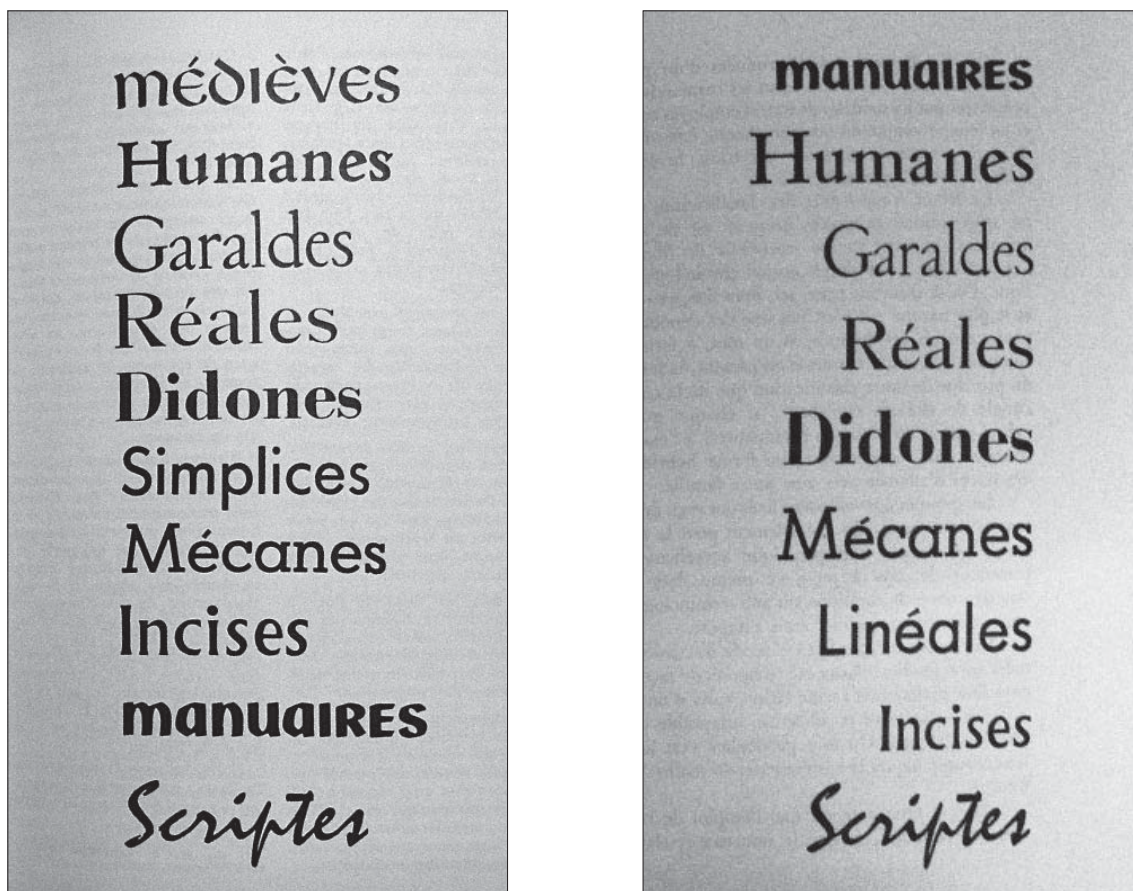


Fig. 330. La classification des caractères de Maximilien Vox. À gauche, la première version parue dans [347]. À droite, la version modifiée après les discussions pendant les Rencontres de Lure

de 1954, publiée le mois de décembre dans un livret par l'école Estienne. Les médièves disparaissent et les simples deviennent linéales.

Cependant, le regard sur le passé et la tradition que la Graphie Latine proposait n'avait pas pour but de copier les modèles d'antan, mais d'en profiter pour y apprendre et en construire de nouveaux. Il fallait donc nettoyer la tradition des routines et des conventions inutiles pour distiller le vrai savoir.

Vox et Crous [348] étaient conscients que la photocomposition signerait la « mort de Gutenberg » et qu'il faudrait donc profiter des avantages de la nouvelle technologie. Ce changement était le grand souci, car on considérerait qu'on risquait de perdre cet héritage de la typographie traditionnelle si on substituait à l'humanisme, la sensibilité et l'esprit créatif latin, la rigueur mécanique et impersonnelle des machines.

La « nouvelle classification française des caractères » rédigée par Vox et publiée pour la première fois en juillet 1954 [347] était ainsi conçue comme un outil au service de la sensibilisation à la Graphie Latine qui visait à mettre au jour celle de 1921 de Francis Thibaudeau [121, p. 470] où les nouveaux caractères créés depuis n'avaient pas leur place (sur les classifications de caractères, voir [6, pause « Classifications »]). Pour eux, Vox va créer les groupes des incises, scriptes et manuales. Des dix groupes originaux, les sept restants correspondent aux caractères historiques et accueillent notamment les caractères de labeur. Un mois après, pendant les Rencontres de Lure, ce seront neuf groupes – car les médièves disparaîtront pour les réunir dans le groupe des manuales (fig. 330).



Fig. 331. Les latines, d'après Thibaudeau [121].
[Coll. école Estienne]



Mais le véritable objectif de la Graphie Latine n'était pourtant que celui de redonner confiance à l'industrie de l'imprimerie et à la typographie françaises, face à un contexte international où dominaient les idées modernes de l'École suisse et les linéales.

Vox et ses camarades de Lure pensaient que les linéales avaient accompli le rôle d'épuration nécessaire pendant les premières décennies du xx^e siècle, mais que cette épuration ne suffisait pas si on n'appliquait pas la sensibilité classique. Il fallait donc trouver un nouveau modèle, alternatif aux linéales et adapté au nouveau contexte historique, tout en retournant aux sources de la tradition et à la sensibilité latines.

D'un côté, la lettre typographique proposée par la Graphie Latine part ainsi des lapidaires romaines car, comme disait René Ponot, « la vraie [lettre latine est] celle de la colonne Trajane » à laquelle il fallait rendre sa « troisième dimension » en la retraçant « au ciseau, à la gouge, au fusain et, bien entendu, au pinceau et à la plume » [340, p. 63]. D'un autre côté, Vox et les Lursiens considéraient que les seuls caractères qui conservaient cet esprit n'étaient que les latines françaises du xix^e siècle (fig. 331). Sur ce chemin révisionniste, les incisives (fig. 332) de la classification Vox s'avèrent comme les néo-latines dans leur parcours vers les linéales. Elles seraient une sorte de linéales humanisées, traduites par la tradition. Dans ce sens, la photocomposition va jouer son rôle par ses défauts techniques dans l'interprétation des linéales.

Chapitre 7 - Encore le plomb

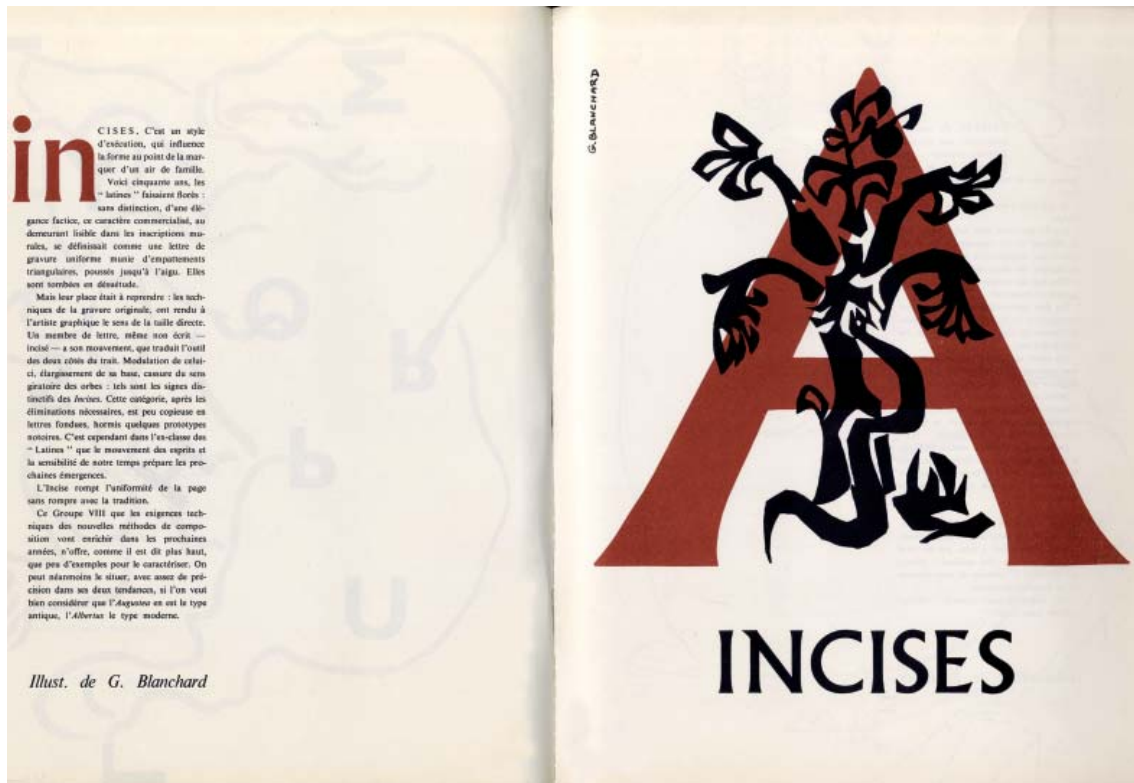


Fig. 332. Définition du groupe des incises parue avec l'article « Biologie des caractères d'imprimerie », de Maximilien Vox (*Caractère Noël* 1955). [MICG]

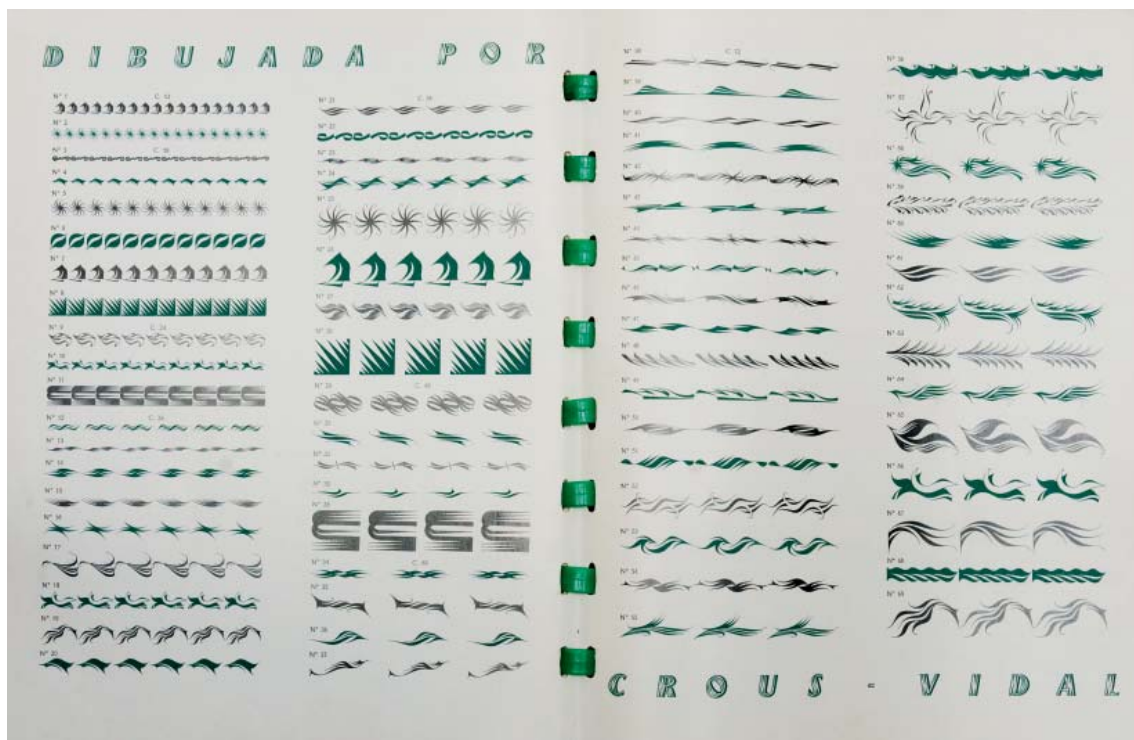


Fig. 333. *Fuga de arabescos* (Fugue d'arabesques). Extrait du catalogue de 1955 de la Fundación Tipográfica Nacional de Madrid. [Coll. Josep Patau]

La Nouvelle École Graphique de Paris

Maximilien Vox était l'un des théoriciens, l'animateur et le leader spirituel et charismatique de la Graphie Latine, mais il n'était pas dessinateur de caractères. Même si le Banjo (1930) de Deberny & Peignot lui est attribué, aucun document connu ne le prouve. Par contre, Enric Crous-Vidal – admiré et défendu tout au long de sa vie par Vox comme graphiste et artiste des lettres – est bien l'auteur des caractères les plus caractéristiques de la Graphie Latine : la série de vignettes Fugue d'arabesques (1951) (fig. 333), Paris et Flash (1952) (fig. 334), Champs Élysées (1957) (fig. 335) et Île de France (1959) (fig. 336).



Fig. 334. Encart de quatre pages pour le Paris et sa variante Flash de Crous-Vidal, paru dans le numéro de 1952 de l'annuel *Caractère Noël*.

Chapitre 7 - Encore le plomb

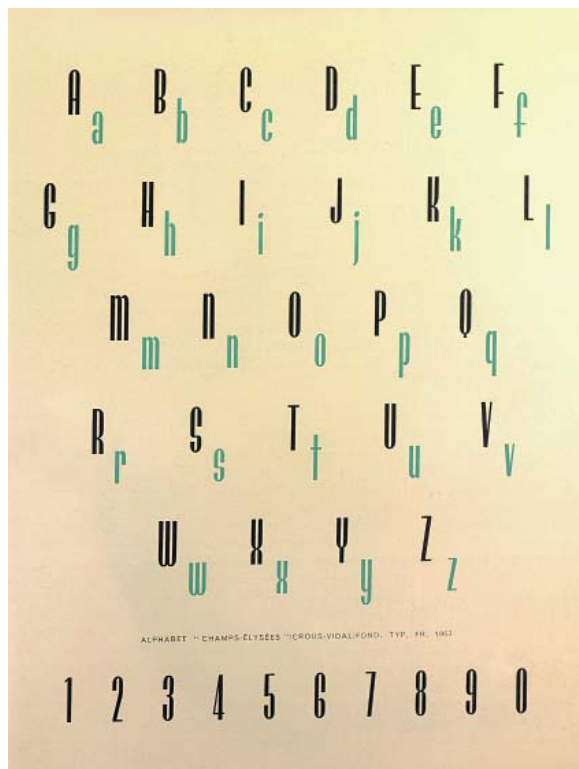


Fig. 335. Composition avec le Champs Élysées publié dans le numéro de 1958 de l'annuel *Caractère Noël*.

Tous ces caractères sont publiés par la Fonderie typographique française, dirigée, à l'époque, par Dominique Marcou, rassemblant d'autres dessinateurs dans un même groupe, tel que le racontait René Ponot (l'un de ses membres) : « Au lendemain de la Libération, la FTF se donna pour tâche de transformer la physionomie de notre typographie en la dotant progressivement d'un matériel entièrement nouveau. Cette prise de position consciente sonnait le réveil de la tradition latine. Dans le "creuset de la FTF", Louis Ferrand [directeur artistique de la FTF], Crous-Vidal, Jean Trochut Blanchard et l'auteur de ces lignes, se trouvèrent réunis sous le fanion de la Nouvelle École Graphique de Paris. » [340, p. 63]

Cette Nouvelle École Graphique de Paris, promue par la Fonderie typographique française, n'était à vrai dire qu'une dénomination commerciale conçue aux alentours de 1952 par Louis Ferrand et Dominique Marcou, ayant pour but la promotion sur le marché français des créations de ses membres. La NEGP prétendait être la mise en œuvre des idées de la Graphie Latine dont la paternité était attribuée à Crous-Vidal, chef de file de cette école.

La dénomination du groupe fait une référence avouée à l'École de Paris en peinture de cette époque-là, avec l'intention certaine de lier la création typographique avec la création artistique, en essayant donc de convertir en

mouvement artistique ce qui n'avait d'autre intention que commerciale. Dans ce sens, Crous écrivait : « Cette nouvelle école graphique, comme celle de Paris en peinture, n'a ni règles ni hiérarchies ; elle sera le rassemblement de valeurs hétérogènes, guidées par le seul but de renouveler la graphie suivant leur tempérament propre, mais dans un style issu du foyer de la sensibilité latine. » [329]

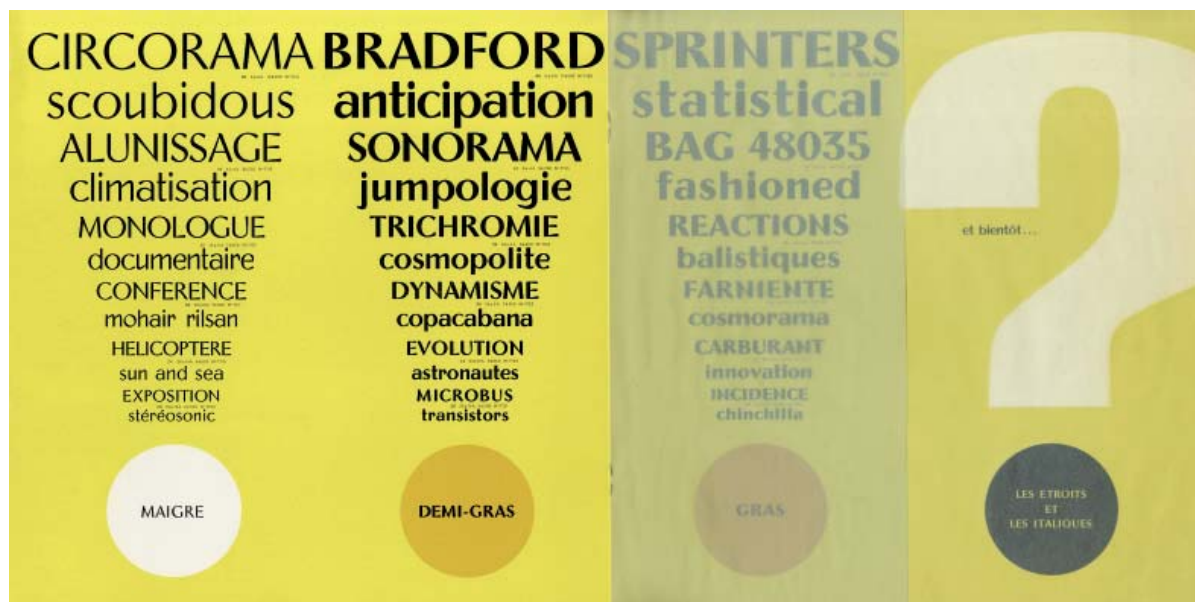


Fig. 336. Spécimen (n.d.) du Île de France, le dernier caractère de Crous-Vidal publié par la FTF en 1959. [MICG]

Finalement, le succès de la NEGP ne sera pas aussi grand que celui prévu par Marcou, en raison de la grande concurrence du marché français – ravagé par la tornade Excoffon –, la pauvre promotion de ses caractères et l’abandon forcé de la latinité à cause de la demande de caractères modernes par les imprimeurs. De plus, l’idée d’une École Graphique différenciée de la Graphie Latine ne fut jamais bien accueillie par le cercle proche de Vox, plus bienveillant à l’égard de Deberny & Peignot ou même de la fonderie Olive.

Étienne et Joan Trochut

Étienne Trochut-Bachmann arrive en Espagne pendant la Première Guerre mondiale, en profitant d’un permis de dix jours pour désertre de l’armée française lorsqu’il traverse la frontière espagnole avec sa femme Marie. Il réussit à trouver du travail dans une imprimerie à Renteria, dans le Pays Basque, et peu de temps après il déménage au village de Caldes de Montbui, en Catalogne. En 1920, naît son fils Jean (Joan, en catalan) et la famille Trochut s’établit alors à Barcelone. Dès lors, jusqu’au début de la guerre civile espagnole en 1936 – toujours en travaillant comme imprimeur typographe –, il édite trois numéros de sa publication *ADAM* (*Archivos Documentarios de Arte Moderno*) et un autre de la nouvelle série *NovADAM* qu’il reprendra une fois le conflit fini. Il s’agissait d’une sorte de magazine où Étienne et plus tard son fils Joan publiaient des textes bilingues en espagnol et en français pour exprimer leurs pensées sur l’art de la typographie, et inciter les typographes à créer des compositions nouvelles « pour l’étude et la modernisation rationnelle de l’art typographique ». À leur manière, ils prônaient la typographie moderne et les compositions modulaires, même pour la construction de lettres, sans arriver à défendre les principes de la nouvelle typographie et avec un but plus pratique que théorique (fig. 337).

Dans le deuxième numéro de *NovADAM* de 1942, Joan Trochut – âgé de 22 ans – présente son grand projet et le plus grand succès de sa carrière, le caractère SuperTipo Veloz (fig. 338 et 339). Le Veloz est un caractère typographique strict. Il ne reproduit



Fig. 337. Dans le second volume de la publication *NovADAM* (« pour l’étude et la modernisation rationnelle de la typographie »), publié en 1942, Étienne Trochut présente le SuperTipo Veloz de son fils Joan, « un caractère à combinaisons interchangeables », avec des textes explicatifs et un grand nombre d’exemples. [Coll. Josep Patau]

Chapitre 7 - Encore le plomb



Fig. 338. Un modèle d'illustration réalisé avec les différentes séries du SuperTipo Veloz, avec l'explication au verso où on montre les types utilisés, publiés dans le volume IV de *NovADAM*. [Coll. Josep Patau]



pas des lettres comme le reste des caractères à l'usage, mais c'était un système de «typographie intégrale et combinable de caractères». Faut-il rappeler, puisqu'il s'agit de caractères en plomb, que leur usage en composition nécessitait une grande expertise en paragonnage. Pour le troisième *NovADAM* (1948), c'est le caractère d'écriture Juventud (fig. 340) qui se présente avec des nouvelles séries pour le Veloz, tous les deux distribués en Espagne par la fonderie Richard Gans de Madrid et José Iranzo de Barcelone, respectivement.

Le SuperTipo Veloz n'était pas du tout le premier caractère de son genre dans l'histoire. On pourrait d'ailleurs considérer que les vignettes et les ornements présents depuis presque deux siècles dans les ateliers typographiques remplissaient la même fonction, mais le sens de modernité que portait le Veloz n'y était pas encore présent. Il y avait eu les alphabets déjà vus au chapitre 2 (p. 53) et le Futura Schmuck de la fonderie Bauer en 1927 ; et même José Iranzo présentait dans son catalogue les Figuras geométricas (fig. 341) au début des années 1930, qui seront utilisées maintes fois par Étienne Trochut dans ses albums *ADAM*.

Fig. 339. (ci-contre et page suivante, en haut) Quelques modèles d'alphabets construits avec des combinaisons du SuperTipo Veloz. [Coll. Josep Patau]



Fig. 340. (ci-contre) Le caractère conçu comme Escritura Juventud pour la fonderie Richard Gans de Madrid, était distribué pour la Fonderie typographique française sous la dénomination Muriel, car on considérait les scriptes comme des caractères féminins.

Fig. 341. (ci-dessus) Spécimen du caractère Figuras Geométricas de la fonderie José Iranzo (n.d.). [Coll. Josep Patau]

L'objectif principal du Veloz était d'offrir aux imprimeurs les plus modestes un caractère décoratif, les fondamentaux de sa philosophie étant la variation combinatoire pour faciliter et promouvoir la création imaginative de formes libres. On pouvait composer non seulement des alphabets inouïs, jusqu'à l'infini, mais aussi des illustrations simples ou complexes à volonté.

Les liens des Trochut avec le marché français sont évidents, au moins dès le début des années 1940 – les albums publiés par Étienne Trochut n'étaient pas édités en bilingue pour rien – et la Fonderie typographique française va distribuer en France les caractères du jeune Joan ; à partir de 1950 le Veloz et dès 1952 le Juventud – celui-ci sous la dénomination Muriel.

Chapitre 7 - Encore le plomb

Joan Trochut se considérait comme un artiste typographe et pensait que le reste des typographes auraient le même besoin que lui de s'exprimer et de développer l'art de la typographie dans leurs ateliers. Il se trompait et ce fut l'une des raisons de son déclin. Car le système du Veloz était trop compliqué pour la plupart des typographes moyens, qui trouvaient ce caractère fort beau et moderne mais avec lequel, justement à cause de sa modernité, ils ne se sentaient pas trop à l'aise. Ils ne comprenaient pas comment ça marchait exactement et se servaient finalement du SuperTipo Veloz comme d'un autre caractère ornemental quelconque pour construire des compositions ornementales traditionnelles comme des culs-de-lampe entre autres.

Le Juventud-Muriel était considéré aussi très beau et élégant mais, finalement, ce n'était qu'une écriture de plus dans un marché presque saturé de ce genre de caractères qui devrait concurrencer le Mistral de Roger Excoffon à partir de 1954.

En 1958, Joan Trochut devient le délégué espagnol et membre de l'assemblée générale de l'ATypI, fondée l'année précédente. Cependant, les ventes des très personnels caractères de Trochut commençaient à décliner depuis quelques années, évoluant en chute libre à partir de la décennie suivante.

Roger Excoffon à la Fonderie Olive

La figure majeure de la typographie française de l'époque est Roger Excoffon, « l'homme de la griffe et du paraphe » [351]. Il incarne mieux que personne les métamorphoses qui se sont produites pendant les deux décennies d'après-guerre : de la typographie au graphisme, de l'autodidactisme à la rigueur, de l'art à la publicité, des annonces de presse à l'identité visuelle, de la vision nationale à la projection internationale, et des caractères spécifiques pour les travaux de ville au système des familles des linéales.

« Tout le monde connaît Roger Excoffon » [352], de sorte que nous ne reviendrons sur sa biographie et ses caractères que succinctement pour les placer dans ce contexte qu'on ne concevrait pas sans lui. Pour bien comprendre l'ensemble de sa carrière et l'importance de ses créations typographiques, nous recommandons de consulter l'ouvrage *Roger Excoffon et la fonderie Olive* [336].

Il n'arrive à la typographie qu'à l'âge de 35 ans et comme par hasard (il était marié avec la sœur de Marcel Olive), après avoir raté le concours pour entrer aux Beaux-Arts et aux Arts-Décoratifs la même année, dans son ambition de devenir peintre. Mais il était curieux de tout et il incorporait ses recherches théoriques dans la conception de ses caractères. « Il s'appuie sur la cryptographie pour le Mistral et sur l'ophtalmologie pour l'Antique Olive. » [336, p. 54] À la différence de la plupart de ses contemporains, l'histoire de l'écriture, la tradition typographique, le dessin de caractères ou l'art contemporain n'étaient que des sources pour nourrir son travail au même niveau que n'importe quelle disci-

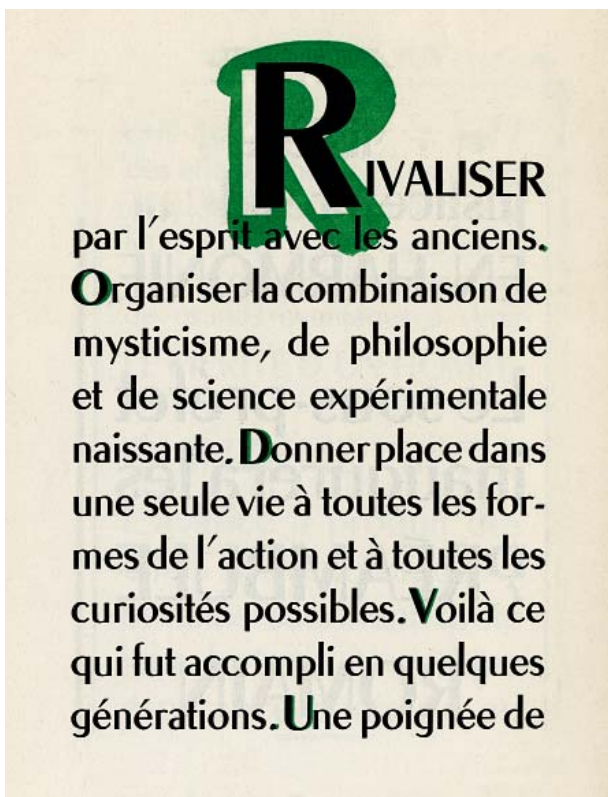


Fig. 342. Le Chambord demi-gras. Extrait du spécimen de caractères de la fonderie Olive 1948. [MIGC]



Fig. 343. Le Touraine demi-gras, de Cassandre et Guillermo de Mendoza. [MICG, Fonds Couty]f

plaine scientifique. En ce sens-là, et sans le vouloir, il était plus proche de la pensée moderne et de la typographie suisse que le reste de ses collègues français. On pourrait bien dire qu'il était un intellectuel de la création typographique.

Le premier caractère sur lequel il va travailler pour la fonderie Olive – comme d'ailleurs tous ceux qu'il a publiés – sera le Chambord (1945) (fig. 342), pensé pour concurrencer le Peignot (1937) de Cassandre pour Deberny & Peignot. Même s'il est présenté parfois sous la rubrique Excoffon, Sébastien Morlighem a démontré que le Chambord n'est pas tout à fait de sa main, car Marcel Olive travaillait déjà depuis trois ans sur une linéale double – nommée Cabourg et même commercialisée – quand il a embauché son beau-frère [336, p. 78].

Le Touraine (1947) de Deberny & Peignot – une révision du Peignot – est une réponse au Chambord, et non le contraire (fig. 343). On a assuré parfois que le caractère d'Olive était un plagiat de celui de Cassandre. C'est sûr qu'Excoffon avait le Peignot dans sa tête lorsqu'il a abordé le Chambord – et évidemment Marcel Olive avant lui –, mais rien ne prouve d'ailleurs que Charles Peignot ait jamais fait l'objet d'un procès pour plagiat contre la fonderie Olive, tel qu'on l'a souvent affirmé.

Le Chambord était conçu comme un caractère qui avait l'intention de retourner à la tradition – déguisé en linéale – à partir des mêmes principes que le Peignot-Touraine. On pourrait penser que c'est un paradoxe, mais le contexte français de l'époque, imbibé de traditionalisme antimoderne – antigermanique, plus précisément –, ne voulait cependant pas perdre le train du marché, qui roulait justement sur les voies bauhausiennes [336, p. 84].

Chapitre 7 - Encore le plomb

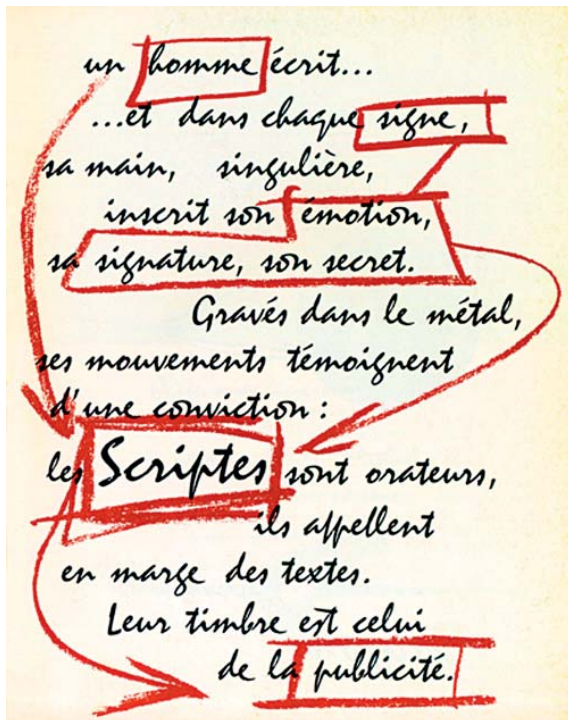


Fig. 344. Le Mistral, omniprésent en France et même ailleurs, une écriture typographique hors-norme. [MICG]

Pour le Mistral (1953), ce fut une tout autre histoire. Depuis les années trente, les écritures restaient toujours à la mode pour les travaux de ville et la fonderie Olive avait besoin d'en avoir une contemporaine. Roger Excoffon avouait à ce sujet que «le Mistral [...] était une performance que personne n'a comprise. Il me fallait donner la notion d'une écriture libre à un caractère en plomb ; c'était d'une difficulté extrême» [336, p. 48]. C'est en fait un caractère antitypographique (tous les caractères sont liés les uns aux autres) lequel, paradoxalement, profite de façon magistrale de toutes les contraintes du plomb pour rendre un dynamisme inconnu jusqu'alors à une écriture parfaitement typographique. Le Mistral s'enfuit ainsi loin des conventions ; même de celles de la calligraphie, qu'elle soit anglaise ou pas, pour incorporer un modèle plus contemporain et graphique : celui du stylo-bille (fig. 344).

L'inspiration pour le Banco part d'une image publiée dans le n° 2 de la revue *Caractère* (juin-juillet 1949) où l'on voit Marcel Jacno en train de dessiner l'en-tête de ce numéro (fig. 345). Le Jacno y est annoncé et Roger Excoffon se met à l'œuvre tout de suite pour devancer Deberny & Peignot dans la course

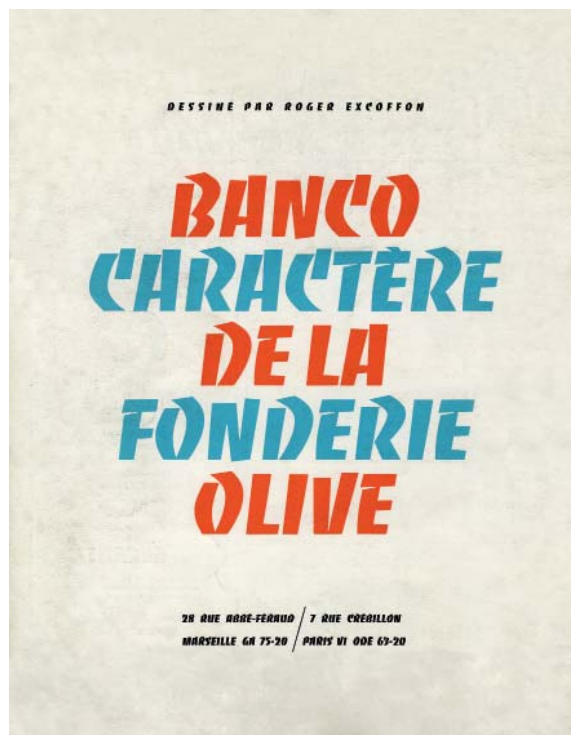
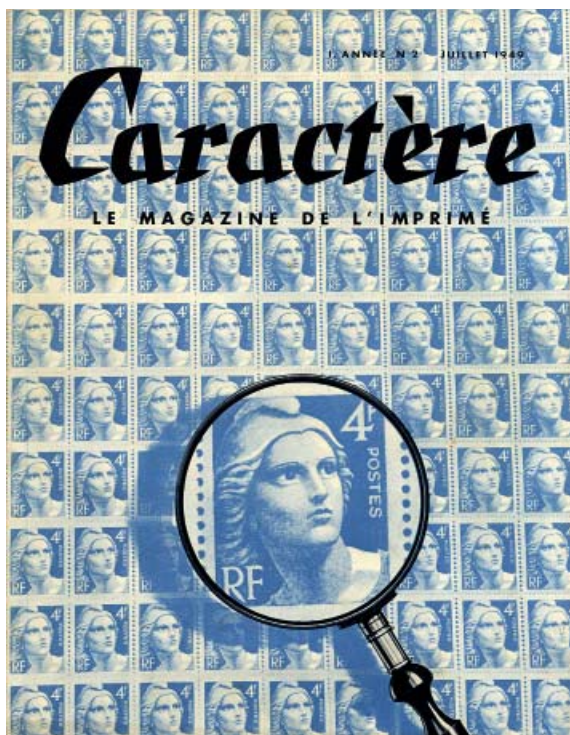


Fig. 345. Page de couverture du numéro de juillet 1949 du magazine *Caractère* avec l'en-tête qui servira de point de départ pour le Banco de Roger Excoffon. Le Banco prendra finalement un aspect complètement différent et original. [MICG]



Fig. 346. Le Choc, un caractère simulant le trait du pinceau, qui ne fut point dessiné au pinceau. [MICG]



Fig. 347. Le tour de force technique et esthétique de la fonderie Olive est le Calypso de Roger Excoffon, un caractère qui fait son aller-retour de la lettre à l'image. [MICG]

pour mettre sur le marché un nouveau caractère de titrage. Excoffon dessine alors à l'éponge synthétique des lettres en grand format avec des traits pleins de vigueur. Deux mois après seulement, le Banco était sur le marché, mais Excoffon avouera plus tard que c'était « la honte » de sa carrière [336, p. 134].

Le Choc devait être la version grasse du Mistral à l'origine mais, tout de suite, il est devenu un caractère à part entière. Même si son allure est celle d'un caractère tracé à la brosse, l'assistant d'Excoffon à l'époque, José de Mendoza, « assure ne l'avoir jamais vu tracer une seule lettre du Choc au pinceau » [336, p. 174]. Il a été dessiné au crayon – la façon préférée d'Excoffon pour faire ses esquisses –, mais c'est évident qu'on y trouve aussi Excoffon le peintre (fig. 346).

Le plus paradoxal, étonnant et performant des caractères dessinés par Roger Excoffon est le Calypso. Il a l'air d'être un caractère pour la photocomposition – avec cette trame si évidente –, mais il est pourtant un caractère en plomb pour composition manuelle (fig. 347). On dirait qu'il est au moins dessiné avec une trame photographique pour obtenir ces dégradés si précis qui lui confèrent sa personnalité, mais chaque point fut dessiné artisanalement au compas par José de Mendoza. Il ressemble un caractère en trois dimensions, mais il se démarque des lettres ombrées ou en relief, à la mode au XIX^e siècle notamment, qui n'étaient que le résultat de l'extrusion de caractères préalables. C'était un défi pour Marcel Olive qu'il assumait volontiers pour prouver la qualité de sa fonderie. En fait, Roger Excoffon refusa des années plus tard la proposition de Herb Lubalin pour inclure le Calypso dans le catalogue de Letraset (voir le

Chapitre 7 - Encore le plomb

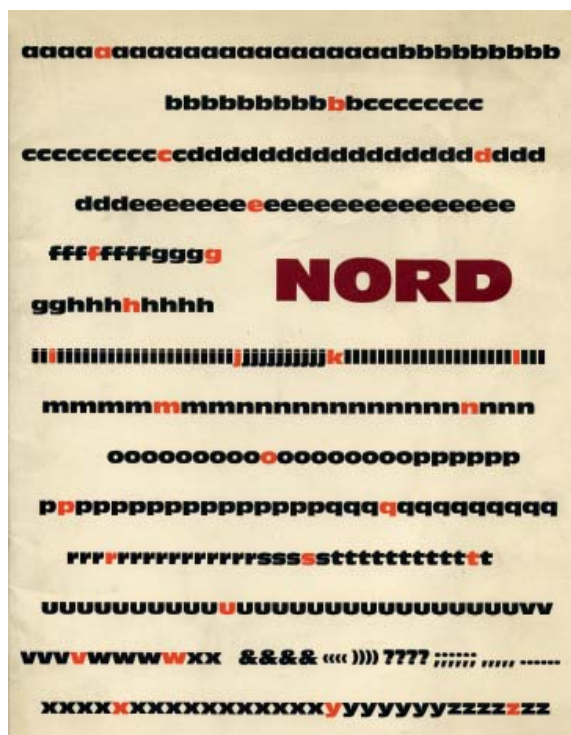


Fig. 348. Conçu pour concurrencer les linéales d'origine «germanique» qui commençaient à envahir le marché international, le Nord d'Excoffon est d'abord dessiné dans une graisse extrême qui va se décliner tout de suite. [MICG]

chapitre 4 du tome II [6] sur les lettres transfert) car il arguait «qu'il s'agissait d'abord de la matérialisation d'un exploit technique et non pas d'une grande création esthétique» [336, p. 218].

Le dernier caractère de Roger Excoffon pour Olive est plutôt une saga – le Catsilou, le Nord et l'Antique Olive – qui répondait à l'escalade des linéales suisses et à la chute des scriptes et manuales.

Au début, Excoffon ne cherchait «en quelque sorte [que] l'archétype, la représentation exacte de l'alphabet inconscient de chacun» [336, p. 250]. Le Catsilou (dont les premiers essais datent de 1955) n'était qu'un caractère de recherche audacieux qui ne connut que la fonte d'essai, car tout va se précipiter lorsque les néogrotesques commencent à envahir le contexte international. Après l'apparition notamment du Haas Neue Grotesk et de l'Univers en 1957, toutes les fonderies voulurent offrir une néogrotesque, de la même manière qu'au début des années 1930, elles étaient obligées d'avoir dans leurs catalogues une géométrie imitant le Futura.

Marcel Olive se voit ainsi forcé par le marché et Roger Excoffon n'a d'autre choix que de dessiner une nouvelle linéale. Évidemment, Excoffon était incapable de faire pareil que les autres et il en profita pour conduire son Catsilou à l'extrême, dérivant un caractère fort noir, lourd et impactant mais plein de nuances, solide et pas du tout rigide : le Nord (1958), qui fut un succès immédiat (fig. 348).

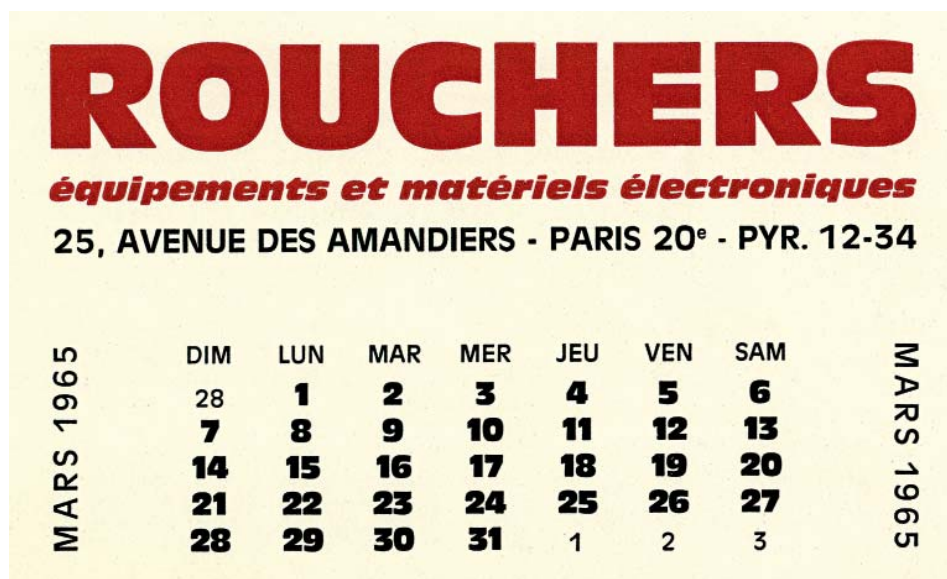


Fig. 349. Antique Olive, la grande linéale française. [MICG]

La dernière variante du modèle, beaucoup moins noire, sera présentée en 1960 et commercialisée deux ans plus tard sous le nom d'Antique Olive. Ce caractère est plus souple et pensé pour la lecture, tenant compte du concept de fonctionnalité – Excoffon préférait parler d'efficacité – qu'on attribuait aux linéales de l'époque d'après l'influence de la typographie suisse. Pourtant, les subtilités et la sensibilité esthétique apportées par la main d'Excoffon, qui s'écartent de la rigueur propre des caractères néogrotesques, sont plus présentes que jamais. Mais à la différence de son concurrent direct l'Univers, l'Antique Olive ne deviendra jamais un caractère de lecture (fig. 349).

Les Mendoza

Guillermo de Mendoza y Almeida était un graphiste et dessinateur publicitaire espagnol qui avait émigré en France pour chercher du travail, et qui s'y installa définitivement. Intéressé par le dessin de lettres et la typographie – auteur de la série de caractères España (fig. 350) qui reste inédite et partiellement inconnue –, il est aussi le père de José de Mendoza (né à Sèvres en 1926), dessinateur de caractères.

Le nom des Mendoza est aussi lié à une autre courte saga de caractères pour le plomb d'après-guerre, car Guillermo de Mendoza avait dessiné en 1943 un alphabet haut-de-casse dédié «à la France, à Pascal» et à ses «amis et proches français», suivant la même structure des capitales monumentales romaines sans empattements mais dont l'extrémité de chaque trait est légèrement plus large comme pour simuler la gravure sur pierre (fig. 351). C'est pour ce genre de caractères que Vox inventa le groupe des incises dans sa classification (voir p. 176).



Fig. 350. Aragón, un des caractères du projet España inédit de Guillermo de Mendoza, dédié à chaque région espagnole. Extrait du numéro de 1953 de l'annuel *Caractère Noël*.

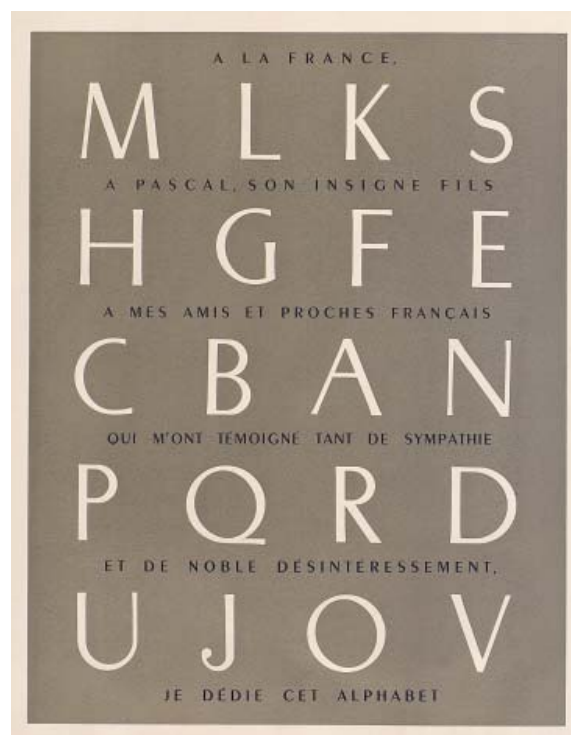


Fig. 351. Ce caractère dessiné par Guillermo de Mendoza pendant l'occupation de Paris, un an avant sa mort, ne verra jamais la fonte mais servira de point de départ pour le Pascal de son fils José. (*Caractère Noël* 1953.)

Chapitre 7 - Encore le plomb

Un an plus tôt, Guillermo de Mendoza fut engagé par Charles Peignot pour dessiner une nouvelle version de quelques lettres du bas-de-casse du Peignot, car les imprimeurs n'achetaient que le haut-de-casse. C'est ainsi que le Touraine est né, car Cassandre refusait à chaque fois de redessiner ses caractères pour répondre aux demandes du marché, puisqu'il pensait toujours que la minuscule n'était qu'une dégradation de la capitale. Par contre, le Touraine ne sera commercialisé qu'à la fin 1948 – quatre ans après la mort de Guillermo de Mendoza –, quand le Chambord était déjà sur le marché.

En 1953, son fils José de Mendoza – qui à l'âge de 11 ans dessinait déjà des lettrines remarquables et qui avait assisté son père dans l'exécution de ses capitales – reprendra les dessins de son père comme point de départ pour dessiner son premier alphabet sérieux. Même s'il s'inspirait directement des capitales de son père, les siennes sont nettement améliorées et il incorpore des bas de casse dans la meilleure tradition des elzéviriens [334, p. 20].

En 1957, pendant les Rencontres de Lure, il a l'occasion de parler avec John Dreyfus, conseiller de la Monotype Corporation depuis un an et demi. Dreyfus considère alors la possibilité d'incorporer les créations de Mendoza au catalogue de la société britannique sans qu'aucun caractère de sa main ne soit finalement fondu par Monotype. Un an après, et toujours à Lure, Mendoza emporte une première épreuve qu'il montre à Gérard Blanchard et lui, à son tour, au professeur Gerrit Willem Ovink, conseiller typographique de la fonderie Amsterdam. Ovink pense alors que le Pascal de Mendoza pourrait concurrencer l'Optima de Hermann Zapf – édité par Stempel l'année précédente – et son caractère sera alors présenté en 1960 et publié officiellement l'année suivante [334, p. 24] (fig. 352).

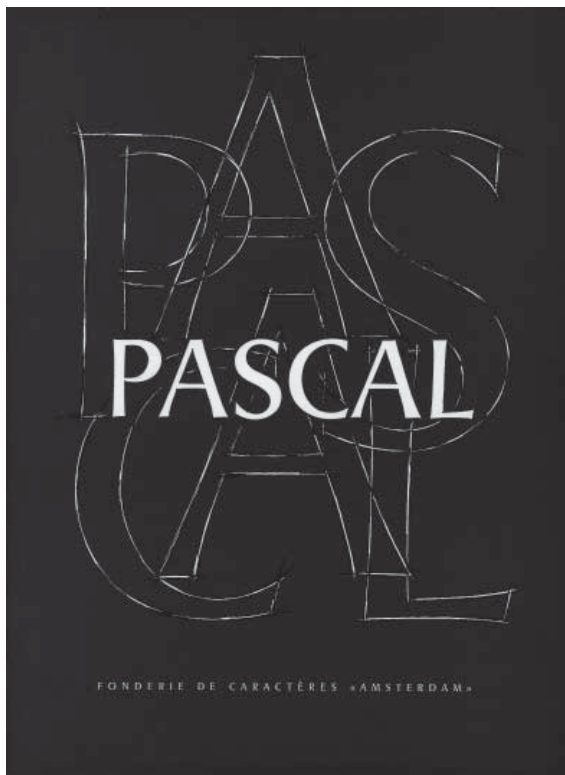


Fig.352. Le Pascal de José de Mendoza est une incise archétype, une graphie latine parfaite. [MICG]

Mais aucun de ces caractères n'était assez utilisé à l'époque, car les imprimeurs ne s'intéressaient pas beaucoup aux nouveaux labeurs – puisqu'ils préféraient la sécurité des elzéviens classiques – et le vrai marché des nouveautés résidait dans les caractères pour titrage et publicité. Par contre, les linéales néogrotesques accaparaient les nouveaux imprimés tels que les rapports scientifiques ou les livres techniques, plus en accord avec ce genre de textes que les garaldes ou les didones, car elles montraient leur versatilité face aux linéales géométriques telles que le Futura.

Le Pascal a suivi le même sort que l'Optima. Ils étaient tous les deux dessinés pour fonctionner aussi bien comme caractères pour travaux de ville que de labeur mais les typographes et imprimeurs les ont utilisés normalement pour la publicité et les textes courts, comme c'était l'habitude à l'époque avec les linéales.

Adrian Frutiger chez Deberny & Peignot

Lorsque Adrian Frutiger arrive chez Deberny & Peignot pendant l'été 1952, âgé alors de 24 ans, le catalogue de la fonderie est trop classique et garde toujours des caractères anciens – quelques-uns âgés de deux siècles – fruits des fusions et acquisitions précédentes [4, p. 322]. En plus, la concurrence commençait à devenir de plus en plus forte, surtout avec la fonderie Olive de Marseille et les maisons de composition mécanique. Finalement, Charles Peignot, obsédé par le développement d'une photocomposeuse, montrait très peu d'intérêt pour les nouveautés et ne réagissait que lorsque quelqu'un d'autre avait déjà publié un nouveau caractère qui s'avérait un succès.

Tous les caractères que Frutiger a dessinés alors pour Deberny & Peignot pendant ses premières années à la fonderie parisienne – jusqu'à ce qu'il propose le projet qui aboutira à l'Univers – n'étaient que des « bouche-trous » [337, p. 60] en attendant que Charles Peignot ne lui commande des adaptations de caractères en plomb pour la Lumitype, car la fonderie parisienne ne sentait pas le besoin réel de créer de vraies nouveautés. Nous reviendrons longuement sur Frutiger dans le tome II de cet ouvrage [6].

Même s'il ne sera publié qu'en 1954, l'Initiales Président est la première commande de Charles Peignot à Adrian Frutiger lorsque ce dernier débarque à Paris. La fonderie avait besoin d'un nouveau caractère pour cartes de visite et Rémy Peignot lui a expliqué le modèle bien français des latines, car « il n'était pas question de faire autre chose qu'une latine » [337, p. 26].

L'année suivante, ce sera un autre caractère de fantaisie, dans la lignée des caractères ombrés et éclairés, ainsi que les capitales : l'Initiales Phoebus. « Charles Peignot voulait intégrer dans son catalogue des caractères à ornements. C'était la mode. » [337, p. 38] Toujours dans le style des latines, avec seulement quelques empattements mais fort exagérés pour faire remarquer leur puissance, Frutiger s'inspire cette fois-ci des versions italiques.

Face au succès immédiat du Mistral, Charles Peignot réagit à nouveau en demandant une scripte pour son catalogue. Frutiger a commencé alors à faire les premiers essais pour l'Ondine (1954) à la plume plate et, après les avoir agrandies photographiquement, il a découpé chaque lettre sur du papier noir avec des ciseaux. Frutiger déclarera qu'il avait « toujours préféré découper que dessiner proprement » [337, p. 50]. Mais ni Phoebus ni Ondine ont eu du succès à l'époque. En fait, l'Ondine était pour Frutiger « une perte de temps et d'énergie » [337, p. 53].

Chapitre 7 - Encore le plomb

Après l'Initiales Président, Rémy Peignot (fils de Charles) suggère à Frutiger de dessiner un caractère de labeur toujours dans la lignée des latines. Encore un fois, le Vendôme de François Ganeau pour la fonderie Olive avait connu un bon succès depuis sa commercialisation en 1951. Le Méridien (1957) surgit comme une nouvelle réaction tardive de Charles Peignot. Même l'Initiales Cristal de son fils Rémy – réalisé en 1953 pour le système de lettres transfert Typophane, mais fondu en 1955 pour la composition manuelle – est dans la lignée des latines issues du Vendôme (fig. 353).

PAREILLEMENT ÉQUIPÉS VOUS AUREZ UN RENDEMENT ACCRU DANS VOS SERVICES
c 8-3 43 A

CRÉATIONS INÉDITES DE FONDEURS CONNAISSANT LEUR MÉTIER
c 8-2 32 A

DES CARACTÈRES PRÉSENTÉS DANS CE SPÉCIMEN
c 8-1 26 A

EXIGEONS LA PERFECTION EN OUTILLAGE
c 12-3 18 A

AVEC L'ÉQUIPEMENT RATIONNEL
c 12-2 14 A

UNE BIEN GRANDE FACILITÉ
c 12-1 11 A

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ Æ Æ Ç 1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Phœbus

A B C D E F G H I J K
L M N O P Q R S T U
V W X Y Z

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
XYZ QVEMNQ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Fig. 353. Le peu d'intérêt de Charles Peignot pour les nouveautés pendant la période où il est plus préoccupé pour ne pas rater le train de la photocomposition, sera un temps perdu pour Frutiger mais une évolution notable dans la qualité des caractères français : l'Initiales Président, l'Initiales Phœbus et le Méridien, tous les trois issus des latines traditionnelles. L'Ondine, de la même période, est une écriture... découpée aux ciseaux. [MICG]

Tout de suite, Frutiger commence l'adaptation des classiques comme Bodoni et Garamond pour la photocomposition et le Méridien les suit.

Dès les débuts de la photocomposition, Charles Peignot voulut incorporer l'Europe-Futura au programme d'adaptations pour la Lumitype – bien évidemment, car c'était le caractère le plus vendu de la fonderie. Mais Frutiger eut alors l'astuce de lui proposer un autre modèle avec l'argument que Futura n'était plus à la mode et qu'il ne répondait plus aux besoins de la fin des années 1950. Il reprend alors en 1953 le projet d'une linéale qu'il avait dessinée en 1950-1951 pendant le cours de dessin de caractères à l'École des arts appliqués de Zurich [337, p. 88].

Il est vrai que Peignot avait toujours cherché, depuis ses expérimentations avec Cassandre, à trouver le caractère de chaque époque. Néanmoins, ce qui a déterminé sa décision de donner le feu vert au projet proposé par Frutiger, c'est qu'il a réalisé que les ventes de l'Europe n'avaient pas cessé de baisser depuis la fin de la guerre. Il fallait donc faire du tout nouveau et justement il y avait une forte demande pour de nouvelles linéales.

Lorsqu'il concevait un nouveau caractère, Frutiger ne tenait pas compte au début s'il serait fondu ou produit pour la photocomposition et il dessinait chaque caractère comme d'habitude. En fait, l'Univers était prévu uniquement pour la Lumitype, mais il fallait donner du travail à la grande quantité de graveurs de poinçons qui travaillaient à l'époque dans les ateliers de Deberny & Peignot et sortir de la menace de faillite. De plus, la Lumitype n'était toujours pas prête et le marché continuait à demander des caractères pour la composition manuelle. Il fut donc décidé de graver et fondre l'Univers. D'après les calculs de Frutiger, on a dû graver pas moins de 35 000 poinçons car, « sur les 21 styles prévus à l'origine, 20 ont été fabriqués pour le plomb » [337, p. 96].

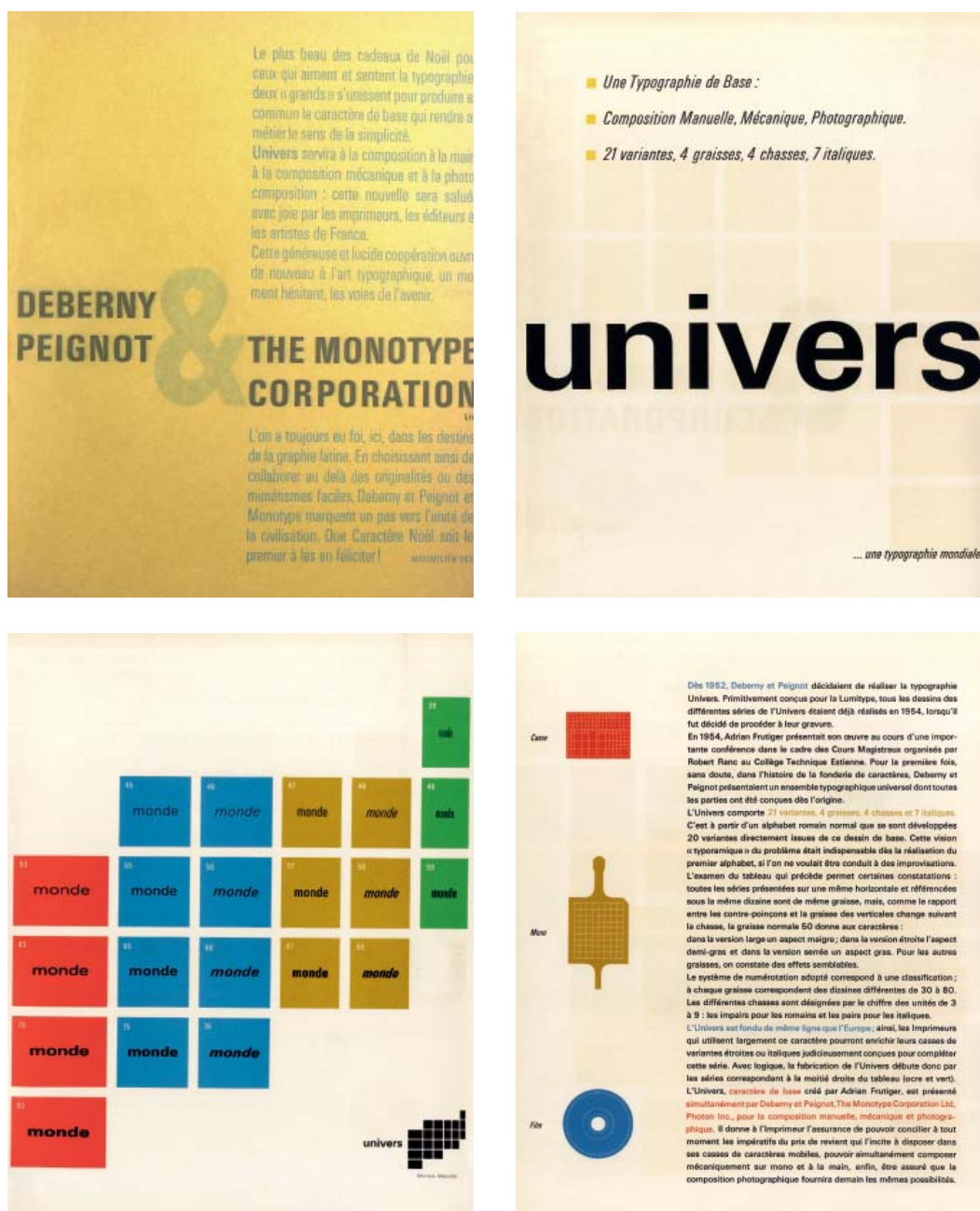


Fig. 354. Encart de quatre pages pour annoncer le lancement de l'Univers pour la composition manuelle, pour Monotype et pour la Lumitype, paru dans le numéro de 1958 de l'annuel *Caractère Noël*. [MICG]

L'Univers sera présenté pour la composition manuelle en 1957 – la même année qu'on publie le Folio, le Mercator et le Haas Neue Grotesk – et l'année suivante pour la composition mécanique et la photocomposition, après des négociations suivies avec la Monotype et les adaptations nécessaires faites pour la Lumitype (fig. 354). Cependant, pour Frutiger, « le meilleur Univers reste celui fondu en plomb par Deberny & Peignot. Toutes les autres adaptations sont plutôt une triste histoire. » [337, p. 102]